Amarelo-Ouro, 2024[1]

Yellow Gold, 2024

Amarillo-Oro, 2024

Cláudio Bueno
University of California, Santa Cruz, Estados Unidos

RESUMO

Em julho de 2019, um assalto no Aeroporto Internacional de Guarulhos resultou no roubo de 720 kg de ouro, com destino aos EUA e Canadá. No mesmo mês, a Terra Indígena Waiãpi foi invadida, levando ao assassinato do cacique Emyra. O governo Bolsonaro, que havia recentemente autorizado o garimpo em terras indígenas, minimizou o ocorrido. Esses incidentes introduzem uma reflexão sobre a contínua e institucionalizada expropriação da vida e da terra no Brasil, reforçando um modelo desenvolvimentista e extrativista, que se mistura hoje com novas infraestruturas tecnológicas, dando sequência à dominação colonial. O artigo dialoga com o trabalho de artistas que criticam esses sistemas, propondo formas outras de reimaginar o território brasileiro.

Palavras-chave: arte, infraestrutura, colonialidade

ABSTRACT

In July 2019, a robbery at Guarulhos International Airport resulted in the theft of 720 kg of gold destined for the USA and Canada. In the same month, the Waiãpi Indigenous Land was invaded, leading to the murder of the chief Emyra. The Bolsonaro government, which had recently authorized mining on indigenous lands, played down the incident. These incidents introduce a reflection on the continuous and institutionalized expropriation of life and land in Brazil, reinforcing a developmentalist and extractivist model, which today is mixed with new technological infrastructures, continuing colonial domination. The article dialogues with the work of artists who criticize these systems, proposing different forms of reimagining Brazilian territory.

Keywords: art, infrastructure, coloniality

RESUMEN

En julio de 2019, un asalto en el Aeropuerto Internacional de Guarulhos resultó en el robo de 720 kg de oro, con destino a los EE.UU. y Canadá. Ese mismo mes, la Tierra Indígena Waiãpi fue invadida, lo que llevó al asesinato del cacique Emyra. El gobierno de Bolsonaro, que había autorizado recientemente la minería en tierras indígenas, minimizó lo ocurrido. Estos incidentes introducen una reflexión sobre la continua e institucionalizada expropiación de la vida y de la tierra en Brasil, reforzando un modelo desarrollista y extractivista, que hoy se entrelaza con nuevas infraestructuras tecnológicas, prolongando la dominación colonial. El artículo dialoga con el trabajo de artistas que critican estos sistemas, proponiendo otras formas de reimaginar el territorio brasileño.

Palabras clave: arte, infraestructura, colonialidad

Cláudio Bueno é um artista e educador de São Paulo, Brasil. Ele é professor assistente de design social no Departamento de Arte da UCSC, lecionando no Mestrado em Arte Ambiental e Prática Social. Bueno também é professor afiliado do Visualizing Abolition Studies. Ele se envolveu em várias práticas colaborativas comprometidas com a justiça social e ambiental, participando de muitas exposições internacionais, residências artísticas, prêmios e palestras.
cbueno1@ucsc.edu

Amarelo-Ouro, 2024

1 Este texto, que trata das expropriações da terra e das diferentes formas de continuação do projeto colonial via infraestruturas tecnológicas, começou a ser escrito em 2019, e segue sendo revisado e atualizado, observando as sucessivas e ininterruptas atualizações das tecnologias de violência contra a vida na terra. Os projetos artísticos aqui mencionados, em sua maioria, integraram a exposição Campos de Invisibilidade, 2018-2019, apresentada no Sesc Belenzinho, em São Paulo, da qual fui cocurador com Ligia Nobre. Website da exposição: https://camposdeinvisibilidade.org .

Em julho de 2019, o Aeroporto Internacional de Guarulhos, localizado em São Paulo, Brasil, sofreu um dos maiores roubos da sua história. Foram levados aproximadamente 720 kg de barras de ouro, que tinham como destino, os Estados Unidos e o Canadá. Assistimos tudo em 2min30s de imagens filmadas por câmeras de segurança, liberadas em canais de notícias na internet. A carga pertencia, parcialmente, a uma mineradora canadense que explorava o Morro do Ouro, em Paracatu, no estado de Minas Gerais, Brasil.

Naquele mesmo mês, garimpeiros invadiram a Terra indígena Waiãpi e mataram o cacique Emyra, no Amapá. O então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, acabava de anunciar a liberação oficial do garimpo em terras indígenas, sinalizando dúvidas sobre o real assassinato do cacique. Tratava-se de um governo tão violento quanto os de períodos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), que exterminou, sob a égide desenvolvimentista, aproximadamente 8.000 indígenas, entre tantos outros não indígenas, mortos, presos e torturados. Bolsonaro priorizou e institucionalizou um projeto de morte, de violação de direitos básicos, alinhado ao neoliberalismo econômico e a países como os Estados Unidos.

Historicamente, a exploração, a evasão e o roubo das reservas minerais brasileiras (assim como as do continente africano e de toda a América do Sul), enriqueceram países como Portugal, Espanha, Inglaterra e outras nações europeias, especialmente entre os séculos XVI e XVIII – assumindo diferentes formas até os dias de hoje –, quando Suíça, Índia, Canadá, EUA e outros países voltam a incrementar suas reservas de ouro extraído do Brasil, frente a uma possível recessão mundial. Para realizar esse trabalho nos séculos passados, foram trazidos ao Brasil escravizados africanos que já dominavam as técnicas do garimpo na faixa litorânea conhecida como Costa da Mina, que envolvia, principalmente, Gana, Togo, Benim e Nigéria.

2 Entrevista com Cristine Takuá em Bueno & Nobre, 2019.

A esse processo extrativista, que viola, além dos seres humanos, todos os outros seres, assim como a terra, os rios e as florestas, a professora e liderança indígena Guarani Cristine Takuá chamará de "estupro da terra" (Bueno, Nobre, 2018-2019)[2]. Um estupro facilmente visualizado em relação às escavações e barragens relativas à mineração, mas também às grandes infraestruturas de geração de energia, como as hidrelétricas na América Latina (e a consequente alteração dos fluxos naturais dos rios), a exploração de petróleo e seus vazamentos, e muitas outras maneiras de intervenção e interrupção abrupta de diferentes formas de vida.

Episódios como esses não acontecem apenas em governos ditatoriais, mas naqueles também considerados de centro-esquerda, como é o caso dos dois governos do Partido dos Trabalhadores. Em 2008, o então presidente Lula autorizou a criação do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira, afetando gravemente populações que vivem no entorno do rio, nos estados do Amazonas e de Rondônia. Em 2023, outros dois debates cruciais se colocam no entorno da exploração de petróleo na foz do Rio Amazonas e da exploração de urânio nos solos do Nordeste brasileiro. Uma lista ligada a tais exemplos poderia se estender quase que infinitamente.

Artistas, cientistas, ativistas e intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, que muitas vezes não têm poder de decisão sobre a regulação destes territórios, vêm produzindo sensibilizações e formas de imaginar a gravidade destas intervenções.

É o caso, por exemplo, da artista colombiana, baseada nos Estados Unidos, Carolina Caycedo. Caycedo concentra sua prática na discussão de contextos impactados por grandes obras de infraestrutura de caráter desenvolvimentista. Em parte da sua pesquisa, ela analisa os danos ambientais e sociais relacionados à construção de barragens e ao controle de cursos naturais de água. Por meio do envolvimento com grupos e comunidades afetados por essas transformações, a artista investiga ideias de fluxo, assimilação, resistência, representação, controle, natureza e cultura.

É o caso de seu projeto *A Gente Rio*, 2016, produzido para a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, em que ela tratou da vida implicada nos rios e em suas margens.

Essa obra é composta por distintos elementos, como fotografias de satélite das usinas hidrelétricas de Itaipu e de Belo Monte, do antes e depois do rompimento da represa de Bento Rodrigues (Mariana, Minas Gerais); um vídeo, feito por Caycedo nessas regiões; e desenhos, que contam as narrativas dos rios Yuma (Colômbia), Yaqui (México), Elwha (EUA), Watu, conhecido como Rio Doce e Iguaçu (Brasil) como entidades vivas dotadas de histórias e não apenas como recursos disponíveis para consumo. Essa obra integra um projeto maior, intitulado *A Gente Rio - Be Dammed* [*A Gente Rio - Barrado seja*] (2016).

No vídeo acima mencionado, Caycedo resgata um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Adeus a Sete Quedas*, escrito em 1982 por ocasião da inundação do chamado Salto das Sete Quedas (um conjunto de cachoeiras no estado do Paraná), para a construção da hidrelétrica de Itaipu. No excerto a seguir, Drummond nos coloca diante da dramaticidade deste episódio que se estende até hoje:

> Sete quedas por mim passaram,
> E todas sete se esvaíram.
> Cessa o estrondo das cachoeiras, e com ele
> A memória dos índios, pulverizada,
> Já não desperta o mínimo arrepio.
> Aos mortos espanhóis, aos mortos bandeirantes,
> Aos apagados fogos
> De ciudad real de guaira vão juntar-se
> Os sete fantasmas das águas assassinadas
> Por mão do homem, dono do planeta.
> [...]
> E desfaz-se
> Por ingrata intervenção de tecnocratas.

Aqui sete visões, sete esculturas
De líquido perfil
Dissolvem-se entre cálculos computadorizados
De um país que vai deixando de ser humano
Para tornar-se empresa gélida, mais nada.

Com frequência, a bandeira nacional brasileira é associada aos recursos naturais presentes neste território. O azul poderia ser associado às águas. O verde às matas. E o amarelo, à diversidade mineral do país. A forma de losango, que recebe o amarelo em seu desenho, representa para alguns, a figura feminina, a mãe-Terra, la Pacha Mama, Gaia – potência geradora e acolhedora. Mas o amarelo é também, para as religiões de matriz africana que se encontram no Brasil, como no Candomblé e na Umbanda, a cor de Oxum – rainha das águas doces, dona dos rios e das cachoeiras.

Frente à evidente catástrofe e decadência dos ideais civilizatórios coloniais, de extrativismos e apagamentos físicos e culturais, tornou-se urgente disputar imaginários, símbolos, imagens e sentidos que desejamos fazer operar. Alargar o nosso campo de imaginação e de sentidos para outras bases, não apenas pautadas no restrito imaginário colonial (que informa o desenho "oficial" da bandeira nacional), mas na diversidade de corpos, culturas, saberes, espiritualidades, rituais, economias e modos de vida que esses, normalmente homens brancos com descendência europeia, tentam negar. E são as culturas afro-indígenas, estruturantes de Brasil, aquelas que têm apontado, engendrado e evocado imaginários, tecnologias, simbologias, visualizações e existências outras, possíveis e sustentáveis à continuação da vida – não apenas humana, mas de todos os seres da Terra.

É o caso, por exemplo, de Abdias Nascimento (1914-2011). Um importante intelectual, dramaturgo, político, artista e militante brasileiro, criador do Teatro do Sentenciado (1941-1944), Teatro Experimental do Negro (1944-1961) e do Museu de Arte Negra (1950-1968), dentre outros projetos. Abdias Nascimento dedicou sua vida e trabalho a recuperar a dignidade humana de um Brasil

negro. Para tanto, refez elos e recuperou saberes, tradições epistemológicas e modos de organização político-social, de pessoas de pele negra que foram retiradas de suas terras em episódios de escravização. Episódios esses, ocorridos nos últimos 500 anos, que não resumem a existência dessas pessoas, tendo em vista uma linha do tempo dessas populações, que viveram com soberania e liberdade, produzindo diferentes tipos de conhecimento, desde a Alta Antiguidade.

Abdias Nascimento retoma na tradição africana, como relata o site IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, o Sankofa – um dos símbolos que integra um sistema de escrita formado por um conjunto de ideogramas e ideias expressas em provérbios chamados adinkra[3]. O símbolo do Sankofa, representado por um pássaro que volta sua cabeça à cauda, é traduzido por: "retornar e aprender com o passado para ressignificar o presente e construir o futuro", ou ainda, quando associado à palavra Akan (dos povos Akan/Acã da África Ocidental / atual Gana), pode ser traduzido simplesmente como "volte e pegue". Essa ética de retomada do povo negro por sua ancestralidade aponta as sequelas provocadas pela diáspora e a dispersão dos negros pelo mundo. Diversos outros sistemas de escrita, não apenas o adinkra, percorrem a história africana em todo o continente.

3 Ver mais detalhes no site do IPEAFRO, onde se encontra também parte da produção de Abdias do Nascimento e sua relação com as tradições africanas: http://ipeafro/org.br/acoes/pesquisa/adinkra/ . Ver também Nascimento & Gá, 2009.

Sankofa

Fig. 2 (esquerda) - Pictograma do pássaro que volta sua cabeça à cauda para buscar um ovo.

Fig. 3 (centro) - Um peso de ouro geométrico com um motivo abstrato de um pássaro sankofa, séculos XVII-XX.

Fig. 4 (direita) - Símbolo desenhado e estilizado do pássaro.
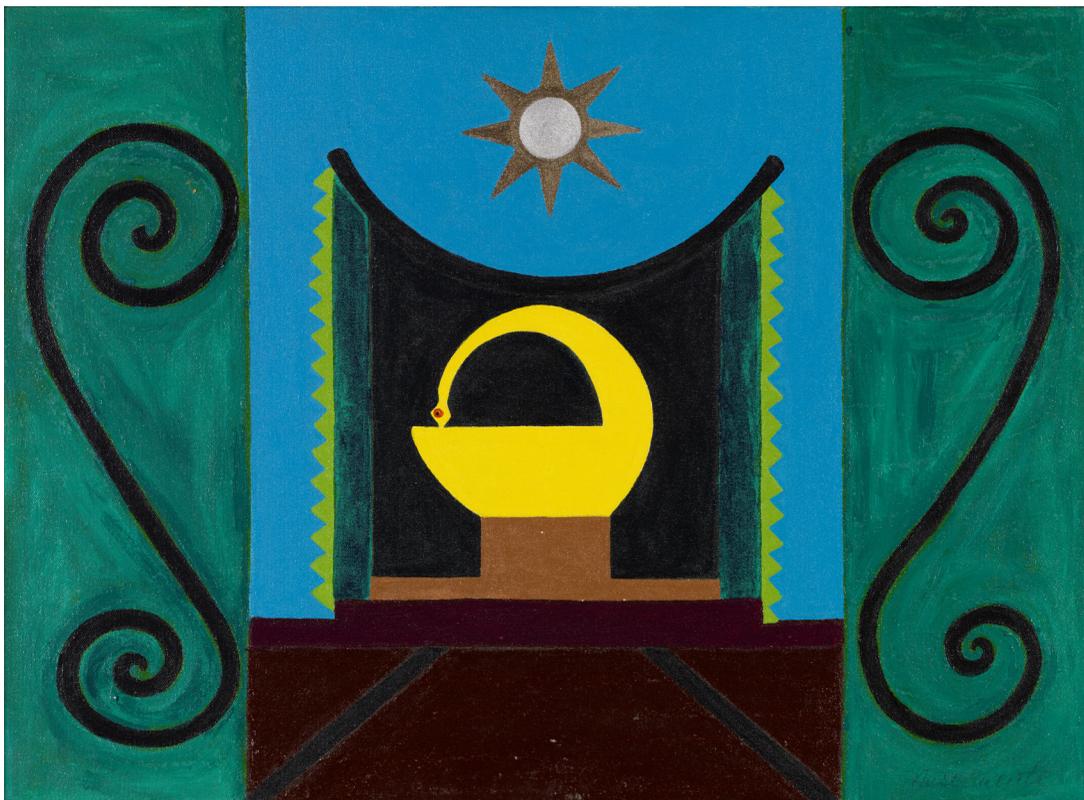
Fig. 5 - Abdias do Nascimento, *Sankofa* n. 2: Resgate *(Adinkra Asante)*. acrílico sobre tela, 40 x 55 cm. Rio de Janeiro, 1992. IPEAFRO_AN_009.

Essa prática de reconhecimento e recuperação de uma cultura que se apresenta fragmentada em territórios como o Brasil, torna-se chave na obra de Abdias Nascimento, não apenas pela escrita, mas de muitas outras maneiras, como por exemplo, no culto aos Orixás, como fala o próprio autor em seu livro *O genocídio do negro brasileiro* (1978):

> Os Orixás são a fundação da minha pintura. Para mim, a imagem e a significação que eles incorporam ultrapassam a simples percepção visual-estética – são a base de um processo de luta libertária dinamizado por seu amor e sua comunhão e engajamento.

Em sua pintura *Okê Oxóssi* (1970), imagem de abertura deste texto, o artista nos propõe uma outra leitura da bandeira brasileira e consequentemente visões e possibilidades outras de se imaginar os símbolos nacionais. Como descrito pelo acervo do MASP – Museu de Arte de São Paulo – onde hoje está localizada esta obra:

> Nascimento reinventa os símbolos pátrios e verticaliza a bandeira brasileira, substituindo o lema positivista "Ordem e Progresso" pela palavra iorubá "Okê!", uma saudação a Oxóssi, orixá da caça e da fartura, também representado por suas insígnias mais conhecidas: o arco e a flecha.

Em sua reinterpretação da bandeira, a diversidade natural do território brasileiro deixa de ser compreendida como recurso disponível e ilimitado para ser consumido por um projeto desenvolvimentista e disciplinar, passando então a ser saudada, como os orixás.

Diante da impossibilidade de esquecermos e nos liberarmos completamente dos símbolos pátrios criados e enfatizados por séculos pelo projeto colonial, artistas como Abdias Nascimento nos mostram operações possíveis, capazes de refazer os sentidos e as maneiras de ver-agir-pensar-coletivamente diante da vida e da terra. São imagens-desenhos-riscos-mitos-rituais-sinais que

não se encerram num sistema de simples representação visual dos elementos da natureza, mas ativam e evocam mistérios, movimentos e disposições de qualidade também imaterial e invisível. Como nos conta o curador nigeriano Okwui Enwezor[4], a produção artística desmaterializada não é uma virtude pautada pela arte conceitual europeia e norte-americana das décadas de 1960 e 1970, haja vista a "arte africana", a qual Abdias está conectado, que sempre operou de maneira pluridimensional.

4 O aprofundamento desse assunto pode ser consultado em Enwezor (1999) nas Referências.

Antigas rotas, novos colonialismos

A artista e curandeira Tabita Rezaire (baseada em Cayenne, Guiana Francesa), em sua obra *Deep Down Tidal* (2017), apresenta uma narrativa audiovisual que discorre sobre a internet e sua concretude na forma de milhares de quilômetros de cabos de fibra óptica localizados no fundo dos oceanos. Trata-se de cabos infraestruturais para as telecomunicações e transações globais. Em meio às ondas do mar, nossas vidas – ditas *wireless* e em nuvem – estão atadas a cabos físicos. Entre cidades submersas, navegantes afogados e histórias escondidas, o oceano tornou-se terra de uma complexa rede de histórias e comunicações. Nesse contexto, as telecomunicações, controladas majoritariamente pelo Ocidente, se expandem por meio de antigas rotas coloniais e genocidas, de maneira que esses cabos sejam o *hardware* de um novo imperialismo eletrônico e digital.

No contexto brasileiro, esses cabos submarinos são aportados no estado do Ceará, na cidade de Fortaleza, na chamada Praia do Futuro – nome atribuído por um anúncio imobiliário que pretendia criar um novo bairro, loteando essa região da cidade. Empreendida a partir da década de 1970 como logradouro a ser explorado urbanisticamente, a praia teve como primeiro elemento impulsionador a promessa de um progresso elitista que acabou disparando a especulação imobiliária na região. Com a chegada do comércio para atender à demanda dos banhistas, acompanhou-se importante popularização dessa área, que hoje é terreno de grave desigualdade social e recentemente se tornou polo tecnológico que conecta o Brasil com o mundo.

Em 2018, instalou-se na Praia do Futuro o SACS (South Atlantic Cable System), um cabo submarino de transmissão de informações com mais de 6 mil quilômetros, ligando a cidade Sangano, em Angola, à capital cearense. Ao contrário de uma possível celebração de prosperidade tecnológica, o reconhecimento de tais infraestruturas descortinam uma pretensa abolição de fronteiras promovida pelas companhias de telecomunicações, a despeito de tensões sociais reiteradas e potencializadas por tecnologias digitais e de controle, bem como a reativação de antigas rotas coloniais na costa brasileira.

Diante das constantes transformações da Praia do Futuro, esse local tem sido palco de atuação de diferentes artistas[5]. Ao contrário de realizarem propostas que aderem totalmente ao saber hegemônico ocidental e à circulação de signos e saberes universais em redes digitais, nota-se o desejo de evidenciar narrativas situadas – que considerem as nuances, diferenças e implicações dessas infraestruturas tecnológicas em relação aos contextos e vizinhanças em que essas se inserem.

5 Arte na Praia do Futuro: Ver artista Ruy Cezar Campos e sua obra Landing Monet (2017). https://camposdeinvisibilidade.org/Ruy-Cezar-Campos .

É o caso, por exemplo, da obra *Pontos de Contato (2018)*, realizada por O grupo inteiro para a plataforma *online* aarea.co. Nesta obra, o grupo construiu uma narrativa audiovisual gerada em tempo real na internet, composta pela confluência de dados, vídeos e textos. Assistimos a uma sobreposição de mapas e fotografias de satélites; fluxos e rotas de aviões; condições atmosféricas; notícias em tempo real transmitidas por rádios locais online; vídeos extraídos dos telejornais locais; mapas de cabos submarinos; buscas na internet; e muitas outras informações que situam essa narrativa no contexto da Praia do Futuro. Devido à sua posição geográfica, a cidade de Fortaleza tornou-se hoje central e ponto chave para a entrada e saída em território brasileiro, seja como abertura de novas rotas para o turismo, para as tecnologias ou mesmo para o tráfico de drogas.

Fig. 6 - O grupo inteiro (Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Ligia Nobre e Vitor Cesar), *Pontos de Contato* (2018). Imagem: still extraído da obra audiovisual online.

Produzir essas narrativas e reflexões a partir de especificidades locais nos permite ver com mais clareza as implicações e transformações produzidas por essas tecnologias e infraestruturas, operando de diferentes formas, em diferentes partes do mundo. A exemplo disso, poderíamos mencionar o lixo eletrônico que produzimos e despejamos na Costa Oeste africana, mais precisamente em Agbogbloshie (Gana); a água necessária (em locais onde muitas vezes não há água para beber) usada para a refrigeração de fazendas de servidores de dados que armazenam e mobilizam todas as nossas informações, mas aprendemos a chamá-las apenas de "nuvens"; as guerras e a situação do trabalho em países como o Congo (fortemente voltada à mineração para o abastecimento da indústria de eletrônicos); a exploração e expropriação da terra e do trabalho feitas por empresas multinacionais em terras como as brasileiras, dentre muitos outros

aspectos, agentes e localidades de exploração, que diante de reflexões mais globais e menos específicas entorno da computação planetária, aprendemos a negar, a não ver.

O artista Louis Henderson, que vive entre a França e o Reino Unido, em suas obras *É Tudo Sólido* (2014) e *Cartas Do Vidente* (2013), desfaz parte dessas abstrações e negacionismos, explicitando novas faces do colonialismo, baseado agora na mineração de dados e equipamentos eletrônicos e digitais, na Costa Oeste africana.

Em *É Tudo Sólido*, o artista nos mostra os efeitos provocados pelos "avanços" tecnológicos no Ocidente, que têm gerado enormes empilhamentos de computadores obsoletos, empurrados para fora do campo de visão das pessoas que residem em grandes centros globais. O chamado *e-waste* (lixo eletrônico) é enviado em grande parte para a Costa Oeste africana, em sucatarias como a de Agbogbloshie em Acra, Gana. Ao chegarem, esses lixos eletrônicos são recuperados por homens, que quebram e queimam as carcaças para extrair os metais preciosos contidos no interior desses computadores. Eventualmente as peças de metais são vendidas, derretidas e transformadas em novos objetos para revenda. Trata-se de um estranho sistema de reciclagem, um tipo de mineração reversa, em que africanos estão em busca de recursos minerais em materiais vindos da Europa. O vídeo evidencia a importância de se dissipar o mito capitalista da imaterialidade da nova tecnologia, a fim de revelar o peso mineral com o qual a "nuvem" está fundamentada em suas origens terrenas. Henderson nos leva ainda a confrontar o design limpo e supostamente sustentável das novas invenções tecnológicas do Vale do Silício. Poderíamos citar: os carros elétricos com baterias de lítio e níquel; as espaçonaves e foguetes da Space X de Elon Musk na fronteira com o México, nos Estados Unidos – afetando diversas comunidades indígenas do entorno com os detritos desses lançamentos; ou ainda, a presença dos satélites de comunicação Starlink, na Amazônia brasileira, que ao mesmo tempo conectam aldeias, mas, principalmente, fortalecem o garimpo.

Já em *Cartas do vidente*, um documentário-ficção, Henderson nos fala sobre espiritismo e tecnologia na Gana contemporânea. Essa obra reflete sobre uma misteriosa prática chamada Sakawa – baseada em golpes de internet, misturados com magia vodu, por meio das quais seus praticantes prometem recuperar tudo que lhes foi historicamente roubado. Retraçando as estórias dos golpistas desde o tempo da independência ganense, o filme propõe o Sakawa como uma forma de resistência anticolonial.

Nos filmes de Louis Henderson, há uma busca por encontrar em suas narrativas e imagens, formas de trabalho que questionem a atual condição global, definida pelo capitalismo racista e por marcas históricas ainda presentes no projeto colonial europeu.
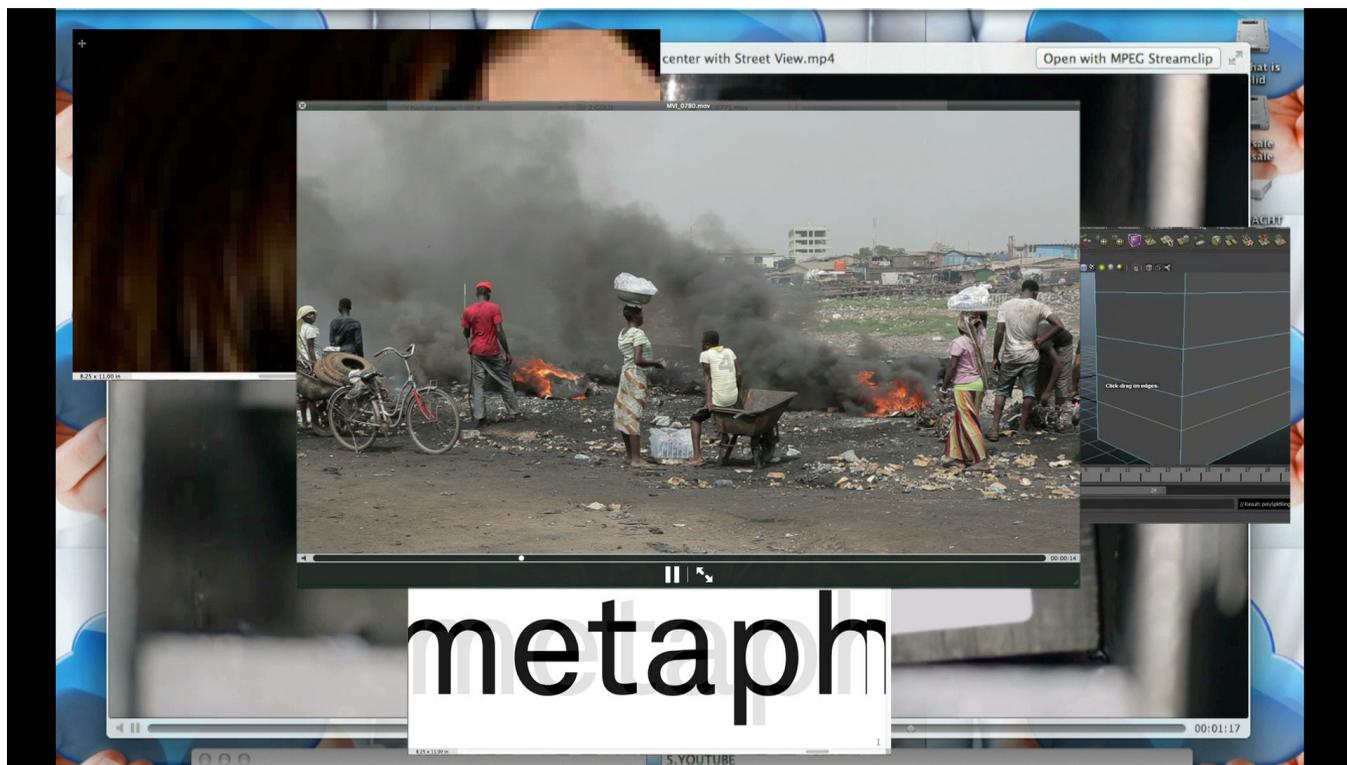
Fig. 7 - Louis Henderson, *É tudo sólido* (2014). Imagem: still extraído da obra audiovisual. Cortesia do artista e Spectre Productions

As obras apresentadas aqui, bem como uma crônica do roubo que marca o início desse ensaio, nos conduzem a pensar na expropriação material e simbólica a partir do território brasileiro e também de diferentes países africanos. Ao estabelecer diálogos com práticas artísticas como a de Abdias Nascimento, é negada uma aderência imediata às tendências internacionais da arte. E em diálogo com artistas como Tabita Rezaire, O grupo inteiro e Louis Henderson, se faz oposição a uma generalização do conhecimento oferecido pelas infraestruturas tecnológicas globais, assumindo um compromisso ético em situar problemáticas, pensamentos, culturas, corpos, saberes, espiritualidades e formas de vida não hegemônicas, mas diversas e complexas. E sob essas reflexões, me associo ao pensamento da escritora e artista brasileira Jota Mombaça, quando nos diz "Não existe pós-colonial!" (Mombaça, 2018):

> Interessa intensificar o interrogatório do pós-colonial rumo a uma ética posicionada contra as ficções de poder e atualizações da colonialidade na experiência ordinária dos dias. Faço isso desde minha posição situada no calor do Nordeste do Brasil, na racialidade empardecida – que marca ao nível da carne a trajetória do embranquecimento como política de extermínio ontológico, econômico, biopolítico, colorista, continuado das vidas negras e indígenas do corpo social brasileiro – e na minha desobediência civil, sexual e de gênero. Com este corpo, articulo o gesto de recusa que este texto enseja: uma recusa da linearidade do tempo em chave moderna-colonial, recusa das práticas intelectuais apaziguadoras e recusa das éticas extrativistas. Portanto: recusa da ficção pós-colonial.

Diante do domínio atual das infraestruturas tecnológicas que atravessam diretamente a nossa "experiência ordinária dos dias", nos perguntamos: Como seremos capazes de imaginar e operar infraestruturas, projetos tecnológicos e tecnologias sociais, outras? Tecnologias essas que interrompam sistemas de violência estruturais e se organizem entorno de saberes e formas de vida não hegemônicas. Trata-se de um trabalho coletivo, espiritual, imaginário e estratégico, que admita o fim dos sistemas e das formas de exploração tal qual se apresentam hoje.

Referências

Bueno, C. & Nobre, L. (2019). *Campos de Invisibilidade.* (Curadoria da exposição) Sesc Belenzinho, São Paulo, nov. 2018 - fev. 2019. Sesc. https://camposdeinvisibilidade.org/

Enwezor, O. (1999). Where, what, who, when: a few notes on "African" conceptualism. In *Global conceptualism: points of origin, 1950-1980s* (pp. 109-117). Queens Art Museum.
Ipeafro. http://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/ .

Mombaça, J. (2018). *Não Existe Pós-Colonial*. Goethe-Institut. http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16117914.htm .

Nascimento, E. L. & Gá, L. C. (2009). *Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos*. Pallas.